

O design e a museografia

Maria da Luz Nolasco Cardoso

O natural encontro entre o Design¹ e a Museografia² estabelece-se ao nível da Comunicação. O seu encontro prima sobretudo o diálogo com territórios diversos - o da realidade, o do imaginário e o da memória. Podemos ainda afirmar que ambos contribuem para que o efeito da comunicação se estabeleça sendo o evento expositivo a síntese do processo criativo e a forma objectivada da comunicação.

A *exposição* representa assim, o momento pela qual a mensagem passa.

A exposição é pois, uma das formas de comunicação na qual o momento cultural – o do ordenamento e da leitura dos elementos expostos – a par com o momento projectual – o do suporte e da máquina expositiva – se fundem para se transformarem em mensagem.

Aos elementos hard - vitrinas, expositores, gráficos, ..., articulam-se os elementos soft – a luz, a temperatura, a atmosfera, a cor, ... estabelecendo de modo criativo os suportes para a concretização de ideias e transmissão de conteúdos.

(fig.ªs 1 e 2)

1–Estudos de cor

2–Ordenamento

A Museografia

A Museografia tem como condição de campo o Museu, como metodologia de projecto o Design e como código linguístico a *Exposição*.

OS profissionais de museus aplicam o termo **museografia** para exprimir a atitude que orienta e define o seu próprio código linguístico. É também entendido como o termo técnico que identifica uma área de trabalho de museu estritamente ligada à exposição de artefactos, e de um modo particular, ligada à leitura e fruição do objecto artístico. É, em suma, o termo que se

refere à técnica construtiva, ao *modus operandis*, adaptada(o) pelo Museu com vista à criação de um sistema comunicativo.

Acrescentarei ainda que é competência do museógrafo tornar legível e acessível a percepção da "obra", permitindo ao sujeito – observador uma fruição múltipla do objecto. Mas, é sobretudo importante que o museógrafo opere no sentido de captar o olhar e a atenção do observador por forma a transmitir-lhe aquela sedimentação de saberes e de vivências que a obra em si mesma encerra. Importa que o código linguístico criado possa na realidade transmitir ao sujeito fruidor um sentido de confiança confirmado pela veracidade dos conteúdos.

À exposição exige-se, nas palavras de António Piva³ que esta transmita certeza de presença vital (marca da presença e da intervenção do Homem no meio) e de cultura.

O Design

A tensão que se cria entre a velocidade do pensamento e do raciocínio (processos intelectuais que nos permitem a formulação e a produção de ideias) e a concretização dessa evolução de pensamento e desse crescimento intelectual em termos reais são a constante essencial à actividade projectual e programática do design.

A museografia opera na modelação de espaços, na legibilidade e organização dos materiais, e sobretudo, na estruturação orgânica das funções que uma exposição deve cumprir, ou seja: as da *didáctica* e da *comunicação*. O design define a maneira de fazer, de riscar e conceber o sistema comunicativo. Define o método e designa a atitude.

A Exposição

A exposição é o momento em que se apresenta em profundidade a relação do artefacto/testemunho no contexto da sua própria cultura (num determinado tempo

¹ O design é, neste contexto, entendido como atitude metodológica e não meramente projectual.

² A museografia funciona, neste contexto, como uma linguagem cujo campo de acção é o museu.

³ Obra de António Piva, 1982, pág. : “

e espaço). O *expor* e o *colocar em exposição*, mesmo que temporariamente, uma dada sequência de imagens (tridimensionais ou bidimensionais), não é uma técnica ou mesmo um conjunto de técnicas, mas é sobretudo um processo cujo resultado não é o de um novo objecto, mas é antes, o de uma profunda experiência cognitiva. Á pura percepção das imagens sobrepõe-se a interpretação; a orientação à sua leitura⁴.

As técnicas expositivas (a planimetria, a antropometria, a luminotecnia, entre outras), implicam o conhecimento dos conteúdos (objectos, ideias, memórias, vivências, ...), mas também das condições requeridas pela conservação e preservação desses conteúdos. A exposição revela-se pois, como o campo ideal para a experimentação de novas formas de percepção bem como a ocasião preferencial para o registo e análise das características materiais das obras, face aos múltiplos embates ambientais a que estas passam a estar expostas. Mais do que um simples evento informativo, a exposição simboliza o momento de reencontro de memórias, pensamentos e emoções, capaz de transformar uma mensagem efémera em memória permanente.

Dois Casos de Estudo

Para concretizar as ideias que, teoricamente, foram neste documento apresentadas, seleccionamos duas exposições que ocorreram entre finais de 1999 e inícios de 2000, destacando para cada um dos casos as particularidades, as divergências e convergências metodológicas e projectuais contidas nos respectivos processos de concepção e concretização. Cada um dos casos seguiu um programa museológico específico adaptado a espaços distintos. Iremos expor de forma comparativa e em simultaneidade de análise as duas experiências:

A Exposição de Paramentaria e Ourivesaria da Santa Casa da Misericórdia do Porto (integrada nas Comemorações dos 500 Anos das Misericórdias) e a *Exposição de Arte Sacra da Diocese de Aveiro - "Cristo, um Homem para os outros"* (integrada nas Comemorações do Jubileu do Ano 2000).

O Espaço - identificação do local

A definição e a análise dos "referentes" de um dado espaço, ou seja, o levantamento das características mais salientes do espaço sobre o qual se vai intervir, representam, numa ampla gama de possibilidades estéticas, o ponto de partida e de observação fundamental.

1 - Usemos como exemplo o caso da Exposição da Santa Casa da Misericórdia do Porto: na identificação do local expositivo assume especial destaque o conjunto de dependências destinadas à administração e gestão da instituição, o seu *despacho*. A articulação interna deste núcleo faz-se em torno de um pátio central, em tempo a céu aberto, mas hoje coberto por uma superfície translúcida suportada por uma elegante estrutura. Temos pois como *referente* um interessante

conjunto da *arquitectura do ferro* característica das cidades do capital da última passagem de século. A esse pátio corresponde um espaço de duplo pé-direito integralmente encercado por duas galerias sobrepostas (fig.^a 3). Pelo seu desenho e dimensionamento estas introduzem uma interessante ambiguidade no que diz respeito à verdadeira delimitação do pátio, pois estabelecem-se entre o vazio central e superfícies parietais de marcada opacidade e densidade. À superior acede-se através de uma escada dupla, simétrica segundo o eixo de acesso, em dois lances de sentido inverso cada. Esta escada ocupa metade da largura das galerias deixando livre para circulação na superior a banda exterior. **Todo o conjunto é estruturado segundo um módulo cúbico com 4 metros de lado, correspondendo o vazio central a dois níveis de módulos sobrepostos e cada uma das galerias a uma única fiada (fig.^a 6).** Não se reflectindo em altura, essa modulação determina o desenho e as pendentes da cobertura total de iluminação zenital e é acentuada pela estrutura metálica, quer nos seus elementos de sustentação vertical, quer nos travamentos horizontais. Por tal razão a distribuição da luz não é uniforme, uma vez que enquanto a galeria inferior usufrui de uma iluminação em *segunda-mão*, a superior é varrida por um jorro lumínico de *ar-livre*. Para além de logradouro de articulação entre as dependências às quais por ele se acede, este espaço tem suportado outros usos, desde a realização de reuniões alargadas, espectáculos, exposições e, com vinco toponímico que ainda perdura, Galeria (de retratos) dos Benfeitores da Santa Casa. Foi esse o espaço escolhido para a montagem desta exposição.

A expressão das formas, cores e materiais - o seu uso na concepção do espaço museográfico

2 - Acerca do espaço para a Exposição

comemorativa do Jubileu do Ano 2000 em Aveiro:

Partindo de referentes diversos do caso anteriormente exposto, e face um conjunto de novos elementos estruturais definidores de um outro local, este destinado a acolher a Exposição da Diocese de Aveiro, novas questões se colocam: o espaço proposto está organizado em três salas contíguas entre si mas de percurso zig-zaguado (fig.^a 4), **dificultando a leitura de conjunto que se pretendia obter a partir das peças expostas.** O edifício, hoje denominado como Centro Cultural e de Congressos de Aveiro, mantém o registo e a memória da antiga fábrica de barro vermelho - "A Cerâmica Jerônimo P. Campos", sendo este um exemplar significativo do património arqueológico industrial de finais de oitocentos (fundada em 1896, laborou até à década de 70). As salas de exposição encontram-se no 1º piso (ala nascente do edifício) e a sua acessibilidade é feita a partir do espaço de recepção situado à entrada do edifício. A cor dominante das salas é a do *barro* vermelho, sendo este valor cromático obtido pela reflexão da luz sobre os tijolos refractários que cobrem as paredes. Foi essencial, como condição primeira para a modelação do espaço, o controle da luz natural que era projectada do exterior para o interior das salas. Esta luz foi filtrada por grandes painéis de pano cru aplicados como *grades* verticais em tela e modelados em superfícies de 4 metros por 2 metros cada. Criou-se uma ampla velatura para contensão da luz natural construindo-se para o efeito um grande telão em forma de crescente que envolveu

⁴ A ideia expressa está contida no documento de Paolo Tuminelli, "Progettare l'effimero" publicado na Revista Domusdossier, nº 5, Abril, 1997, pág. 4-6.

2/3 de uma das salas. A esta superfície articularam-se outras de menores dimensões, distribuídas em radial pelas três salas de exposição, o que permitiu uma orientação do espaço mais adequada ao percurso expositivo, bem como um maior controle dos valores cromáticos projectados pelas paredes e tectos de ambas as salas.

A integração, ao longo do percurso, de objectos de arte contemporânea fazem parte da estratégia de informação que se pretende transmitir – as obras de arte sacra expostas correspondem a um tempo apercebido como já passado mas que o espaço da exposição recupera e actualiza; a par com esta sensação de viagem ao longo dos séculos, o público encontra referentes que lhe são contemporâneos (pela matéria, pela identidade formal, pela execução, ...) e que, numa leitura integrada de formas, de símbolos e de tratamentos matéricos, lhe proporcionam condições de observação, de identificação e de actualização de memórias e sensações. **A arte contemporânea contém essa capacidade de aproximação ao observador, interpela-nos pela banalidade dos materiais usados ou pela ousadia do seu discurso, e, neste caso concreto o convite foi o de percorrermos, num espaço imaginário, a distância infinita que nos liga ou que nos leva do "Azul da Terra" ao "Azul do Céu" (fig.ª 5).**

Processo de planeamento da exposição (fase conceptual e de desenvolvimento funcional)

Preparar uma mostra de arte, e no caso específico das exposições em causa, de expressão quase exclusivamente religiosa, é sempre uma operação complexa já que, de uma maneira ou de outra, é necessário inserir objectos em ambiente diverso dos contextos para os quais foram pensados, seriados e produzidos. Expô-los, seja qual for o partido museológico adoptado, é sempre uma encenação. Talvez melhor se compreenda o ambiente expositivo assim concebido, se nos abstrairmos *in loco* da ideia de vermos em separado as obras de arte e a construção que as acolhe. No entanto, tudo é mais complexo quando o seu espaço é, impositivamente, resultante do acondicionamento de um ambiente já marcado pela história, cumulativo, polivalente e arquitectonicamente significativo.

No caso da Santa Casa da Misericórdia do Porto o espaço de suporte à exposição é uma marca/signo da *arquitectura portuense da época*. Este espaço amplo e profusamente iluminado é em si mesmo um potencial objecto e/ou protagonista de exposição. E não me refiro apenas ao partido estrutural, mas também à expressão desenhada e tactilmente sensível do ferro forjado e à cor dominante que irradia do aparelho em confronto com o padrão policromo do pavimento (fig.ª 6). Tudo impõe considerações especiais ao estudo e concepção do seu uso como suporte espacial base da exposição.

O processo de planeamento e concepção desta exposição teve como determinantes duas exigências comuns e concorrentes: **o contendor e o conteúdo**. De facto, se por um lado o espaço destinado à mostra de arte é por si um espaço significativo e de agradável vivência, a concepção do ambiente expositivo teve que forçosamente planejar e desenvolver uma espécie de

mediação ou convergência entre o espaço destinado à exposição e às obras de arte a expor. A primeira ideia seleccionada em torno dessa dialéctica foi a de uma total entrega à provocação. Assim, a *solução idealizada* pretendia revestir integralmente as quatro faces interiores do pátio, suspendendo panos translúcidos desde a galeria superior até ao pavimento do piso inferior, de modo a que estes funcionassem como velaturas ao forte jorro de luz projectada pela cobertura. Este jogo de transparências reforçaria a verticalidade do pátio, acentuaria o seu valor lumínico, mas iludiria a estrutura arquitectónica do espaço, mascarando-a. Acresciam a estes outros problemas de conservação e preservação das obras em exposição, pois tornava-se impossível o controle adequado dos factores ambientais requeridos por determinadas especificidades dos objectos. Por estas e outras razões esta via foi abandonada.

Mas dessa crítica surgiu o seguinte pressuposto: não é, obviamente, possível fazer esquecer a natureza física e histórica deste espaço; não é aceitável esconder a sua estrutura arquitectónica ocultando portas e janelas, construindo paredes falsas, omitindo as guardas em ferro, tapando as oito esguias colunas, descendo tectos, etc. A concepção e o desenvolvimento da exposição não omitiram, por tal razão, este confronto.

Tentei assim inserir o programa científico da exposição num sistema espacial próprio que deixe sublimar no seu melhor o ambiente pré-existente fazendo com que ele mesmo participe e seja corpo da própria exposição. Indaga-se a sensação de entrarmos numa caixa que nos envolve por inteiro – um poço - mas que a altura inacessível se expande (fig.ª 7), deixando-nos como que a *céu aberto*, ou seja, permitindo ao visitante a percepção correcta do lugar e a identificação da sua estrutura construtiva.

A funcionalidade: questões básicas para o projecto

Questões essenciais do programa científico:

- **Que carácter queremos dar à exposição? Permanente ou temporária?**
- **Como ordenar a colecção no espaço então definido? Segundo um critério cronológico, temático, tipológico, material, ... etc.**
- **Qual o modo de expor os objectos?**
- **Quais os critérios para a sua percepção visual e qual a articulação com os conteúdos resultantes da pesquisa científica?**
- **Como preparar e orientar o circuito da exposição?**
- **Como criar uma sinalética direccionada clara e acessível?**
- **Que tipo de tabelas aplicar?**
- **Como colocar os textos de apoio, as folhas de sala e demais elementos gráficos que sirvam de apoio ao observador?**
- **Como articular no espaço de recepção o montante de material informativo acerca das actividades paralelas de animação, de seminário, de conferências?**
- **Como intercalar os referenciais multimédia? Etc, etc,**

Estas e demais questões-base resultam da contínua reflexão sobre a metodologia e os princípios que orientam a transformação de um espaço de exposição, formalizando e até **conceptualizando a ideia de exposição**, não apenas como uma atitude estética ao serviço da criação de uma imagem, **mas como um método de intervenção activo no processo comunicativo** a estabelecer entre as partes, ou seja, entre o promotor e o visitante/receptor.

Metodologias do projecto

(planos de circulação e orientação)

De igual forma, a motivação que acompanha a concepção e posterior montagem da exposição reside na capacidade de diálogo que conseguimos estabelecer entre o espaço/ambiente expositivo, os objectos e/ou os conceitos expostos nesse ambiente e o interprete ou fruidor de ambos.

1- No caso concreto da Exposição da Misericórdia do Porto, os planos de circulação e orientação da exposição são estabelecidos nos dois níveis de galerias: os dois núcleos da colecção de prataria - religioso e civil - foram organizados na galeria do piso inferior, tendo sido estabelecidos sequencialmente segundo um percurso contínuo e uniforme num circuito fechado em torno do pátio (circulação com retorno ao local de entrada). O visitante à entrada da exposição é de imediato remetido e orientado a fazer este percurso de visita, sendo este primeiro momento da exposição apoiado desde o seu início por textos informativos sobre as obras expostas. Estas foram dispostas seguindo uma ordem cronológica, aliás em concordância com a estrutura do *Catálogo*. Todas estão numeradas fazendo-se a sua ligação com uma legenda por conjunto onde para além de identificadas são descritas. Os objectos são apresentados numa sequência ritmada de ecrãs envidraçados, cuja iluminação contribui para a acentuação sequencial do percurso (**fig.ª 8**). Uma visibilidade eficiente é também uma questão de adaptação do observador a determinado tipo de ambiente. Foi por isso determinante o estudo da luz dentro da vitrine, equilibrando uma reflexão e um brilho homogéneo à volta da peça. O ambiente geral desta galeria foi escurecido adaptando a quantidade de luz correcta e necessária à percepção das obras de forma confortável.

Entender a Exposição como uma Encenação

De volta ao espaço central, o visitante aí situado será estimulado a, recorrendo a memórias, recriar, abstraindo-se, uma *Procissão* lançada a partir da galeria superior (**fig.ª 9**). Parte desta encenação ficará suspensa sobre o vazio do pátio central, atraindo olhares, cativando atenções e estimulando a curiosidade. O observador é desta forma convidado a subir e descobrir o segundo momento expositivo - porque não a confirmar a imagem que dele construiu num primeiro relance.

Nesse momento, no segundo piso, foi instalada a *colecção de paramentaria*. A sua organização foi pensada segundo um percurso também inevitavelmente contínuo e uniforme, definindo um circuito que se sobrepõe ao já desenvolvido na galeria (circulação com retorno ao local de entrada) (**fig.ª 16**). No entanto, o ambiente é perfeitamente oposto ao determinado para a

galeria inferior. O espaço é aberto, o ambiente é de festa e a encenação não mimética da *procissão suspensa* dinamiza e reestrutura a totalidade da galeria. O visitante terá de cruzar esta cena, passando através espaço demarcado pelos lampadários e varas dos Mesários da Santa Casa (diapositivos).

A organização da colecção de paramentaria é estabelecida por séries ou conjuntos de peças (famílias), interpretadas de acordo com o seu valor de uso, para além de outras peças de paramentaria que serão expostas de modo individualizado e destacado verificada a não existência de peças de uma mesma série: paramentos de festa; paramentos usados nas celebrações religiosas; paramentos dedicados ao culto a Nossa Senhora da Esperança.

A vitrine será para ambas as colecções um auxiliar essencial no controle das condições ambiente dadas as características do espaço. A concepção das vitrines (**fig.ªs 10 e 11**), integralmente fechadas e protegidas com película filtrante de radiações ultravioleta e de controlo luminoso, protegem as peças expostas das flutuações de temperatura registadas nas galerias e da elevada percentagem de humidade relativa e da humidade absoluta ali registadas. A sua construção prevê um friso contínuo com perfurações no topo, permitindo a ventilação da respectiva caixa de madeira na zona de suporte às luminárias. Serão introduzidas nas bases das vitrines gavetas amovíveis para a aplicação controlada de estabilizadores das condições ambiente – sílica-gel nos metais e art-sorb nos têxteis.

2 - Voltando ao caso da Exposição da Diocese de Aveiro, e no que se refere às questões de conservação e preservação dos materiais, adoptou-se uma dupla abordagem relativamente à iluminação. Assim, no espaço referente à Sala 1 as intensidades lumínicas serão estabelecidas a dois níveis: abaixo dos 50lux no interior das vitrinas onde se expõem os livros e acima deste valor e menor que 150lux no ambiente que lhes é exterior. Os focos de luz colocados pontualmente na parede e/ou no tecto de ambas as salas (Salas 1 e 2) são dirigidos aos objectos circundantes e posicionados de acordo com as saídas de luz, não incidindo nas vitrinas. O número de focos varia de acordo com o número de peças expostas, com o tamanho das mesmas e com o seu enquadramento no espaço. Seleccionando-se adequadamente o ângulo de incidência da luz com a voltagem das lâmpadas de Tungsténio ou de halogénio, com adaptadores reflectores dicróticos, e associando-lhes reguladores da intensidade lumínica (reóstatos), é possível iluminar os objectos expostos fora das vitrinas não ultrapassando os níveis de iluminância adequados. Desta forma adquirimos um controle quase individualizado dos itens expostos, jogando com os diferentes níveis e qualidade de iluminação exigidos quer pelos documentos em papel quer pelos objectos em madeira, tela e metal.

Conclusão:

No âmbito da didáctica e da estratégia de informação que as referidas exposições pretenderam transmitir, o processo de concepção e a metodologia de projecto aplicada visaram criar um sistema de suporte às obras seleccionadas que resultasse, não como o espelho de uma realidade fiel ao tempo e ao lugar de origem dos

objectos, mas como uma apresentação construída sobre a abstracção da linguagem expositiva.

Neste processo construtivo foram incorporadas diferentes formas de abordagem e de aproximação aos conjuntos de peças seleccionados. No caso da colecção de Ourivesaria da Santa Casa da Misericórdia do Porto a sua organização foi orientada segundo o objecto, sendo este colocado em destaque de modo singular e individualizante; no caso da colecção de itens da Diocese de Aveiro a sua organização obedeceu a critérios diferentes de análise e de interpretação, resultando numa exposição orientada segundo unidades temáticas agrupadas por conjuntos ou famílias de objectos.

O processo conceptual da exposição então idealizado para a Galeria dos Benfeitores da Santa Casa da Misericórdia, estabeleceu como componente essencial do projecto, sem comprometer por isso a qualidade plástica do espaço que lhe deu suporte, a função comunicativa reforçada pelo factor "surpresa" patente na encenação global da exposição. A exposição e o seu *modus operandi* guiou-se pelo sentido e pela apreensão sensitiva dos objectos.

O programa museológico determinou, com efeito, o conteúdo e a organização ideológica de cada momento expositivo; o projecto museográfico determinou esta organização no espaço sendo no entanto difícil avaliar em absoluto os efeitos de percepção visual que se irão obter em cada um destes momentos expositivos perante o observador.

Quer o programa base, quer a grafia tridimensional dos guiões no espaço, ambos se articularam com o objectivo de transmitir conhecimentos, via a divulgação e valorização científica das colecções em causa, implicando esta mesma articulação de tarefas uma ênfase nas respostas a dar, face às necessidades e ou exigências do seu potencial público.

Se o transmitir de informações e de conhecimentos é neste caso concreto facilitado pelo poder dos objectos, mais portadores da sensibilidade e dos desígnios de outras épocas do que a própria imagem e/ou mensagem sobre eles escrita, cada exposição é, pelo seu carácter de modelador do espaço e do tempo sobre o qual o objecto se reinscreve, um veículo e canal específico da sua transmissão. Considero as exposições temporárias experiências projectuais importantes para a rodagem de soluções que venham a ser realizadas em períodos "curtos" de tempo. A duração limitada de uma exposição e a imediata verificação da solução adoptada permitem o controle do sistema expositivo e consentem com maior eficácia no conhecimento do(s) público(s) e do seu comportamento. Qualquer mostra temporária proporciona momentos de experimentação e de resolução de problemas que envolvem as questões da organização do espaço; da organização do material a expor; da relação entre as obras de arte e a problemática do seu conteúdo; da didáctica da comunicação, ...entre outras.

A exposição será sempre um desafio ao conhecimento e à imaginação.

